Journal of Philosophical Investigations
Print ISSN: 2251-7960 Online ISSN: 2423-4419
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

Film Consciousness; a phenomenological approach to the reciprocal perception of spectator and film

Payam Zinalabedini

Assistant Professor, Department of Advanced Studies of Art, University of Tehran, Tehran, Iran E-mail: payam.zinalabedin@ut.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 23 September 2025
Received in revised from 08 December 2025
Accepted 26 December 2025
Published online 18 July 2026

Keywords:
Film Perception, Cognitivism, Identification, Active Spectator, Film Embodiment.

ABSTRACT

Objective: "This article examines the dynamic, reciprocal relationship between spectator and film, arguing that viewing is not a passive reception but a mutual perceptual interaction rooted in Merleau-Ponty's concept of "intentionality." The study explores how cinematic structures activate cognitive-emotional processes, while the viewer's lived experiences simultaneously reconstruct the film's meaning."

Methods: Utilizing a phenomenological approach, this research analyzes the experiential encounter between viewer and screen. By drawing on phenomenological film theory specifically the works of Merleau-Ponty and Vivian Sobchack the study investigates how perception, embodiment, and intentionality function within the cinematic experience.

Results: The findings demonstrate that intentionality is bidirectional. Beyond the viewer's gaze, the film acts as a "living body" that actively perceives the spectator. This interaction creates a "perceptual-experiential loop," where cinematic form invites engagement, and the viewer, through mindfulness and empathy, generates meaning.

Conclusions: The study concludes that cinematic meaning emerges in an intersubjective space at the intersection of the filmic text and the spectator's consciousness. In this encounter, the spectator is not merely an observer but is also perceived by the film, resulting in a shared, reflexive field of awareness between the viewer and the cinematic experience.

Cite this article: Zinalabedini, P. (2026). Film Consciousness: a phenomenological approach to the reciprocal perception of spectator. *Journal of Philosophical Investigations*, 20 (55), 55-78. https://doi.org/10.22034/jpiut.2025.69286.4208

© The Author(s). Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

One of the central questions in film theory concerns the nature of cinematic reality: does cinema represent reality or merely create the illusion of it? Unlike theatre, cinema is not a live event but a recorded construction. Yet spectators often experience films as if they were present realities. As a result, film viewing involves a constant tension between absence and presence, fiction and reality. Even when viewers recognize a film as fictional, they may still become absorbed in the illusion of reality that cinema produces. Watching a film is therefore not a passive reception of images but a complex perceptual experience in which the viewer engages with an imaginary text that generates a sense of presence. Film studies have long emphasized the relationship between the spectator and the cinematic text. Meaning in cinema emerges not only from the images themselves but from the interaction between filmic structure and the spectator's perceptual and emotional activity. Early theorists such as Jean Epstein introduced the concept of photogénie, describing the ability of cinema to intensify the expressive qualities of objects and faces through the camera. Photogénie highlights cinema's capacity to transform perception at the level of the individual image. At the same time, cinematic meaning also depends on narrative and temporal organization. The concept of photoplay refers to the arrangement of images into a coherent dramatic structure. While photogénie functions at the level of the shot, photoplay organizes these expressive images into a unified cinematic body. Hugo Münsterberg's psychological theory further emphasizes the active role of the spectator. According to Münsterberg, cinematic perception relies on mental processes such as attention, memory, imagination, and emotion. Even movement and depth are not simply given by the image but are constructed through the spectator's mental activity. This perspective opens the way for a more dynamic understanding of spectatorship. Phenomenology offers a deeper framework for examining this relationship. Maurice Merleau Ponty's concept of embodiment places the lived body at the center of perception. For him, perception is not purely intellectual but grounded in bodily experience. Building on this idea, Vivian Sobchack argues that cinematic experience involves two perceiving subjects: the spectator and the film. Daniel Frampton similarly describes film as a thinking and perceiving system. Together, these perspectives suggest that cinema operates through a reciprocal relationship between filmic perception and human perception, forming a dynamic interaction between spectator and film.

Methodology

This research employs a qualitative and theoretical methodology based on phenomenological analysis. The study does not rely on empirical measurement or statistical data; instead, it uses conceptual and interpretive analysis to examine the experiential relationship between film and spectator. The theoretical framework is grounded in the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty, especially his concept of embodiment and intentionality, and in the film theories of Vivian Sobchack and Daniel Frampton. The research also draws on early film theory, particularly the concepts of photogénie and photoplay, in order to explain how cinematic experience is formed at both the level of the image and the level of narrative organization. Through this framework, the study analyzes how cinematic elements such as montage, rhythm, sound, movement, framing, and narrative structure activate the spectator's sensory, cognitive,

and emotional capacities. The spectator is approached not as a passive receiver but as an embodied subject whose memories, expectations, cultural background, and perceptual habits participate in the formation of cinematic meaning.

Discussion

The findings show that film should not be understood merely as a representation of reality, but as an embodied, perception-producing, and interactive entity. Photogénie creates the basic sensory intensity of the cinematic image. It gives objects, faces, gestures, and spaces a heightened presence and transforms them into expressive elements. These intensified images may be considered the cells of the filmic body. Photoplay, on the other hand, organizes these cells into a temporal and dramatic structure. Through editing, rhythm, and narrative progression, it turns separate visual moments into a coherent cinematic organism. The embodiment of film emerges from the relation between these two levels. Film is therefore not simply an image to be seen; it is a body with rhythm, texture, weight, movement, and sensory force. It can be felt as much as it can be seen. Visual discourse also shapes how this filmic body is understood. Every cinematic experience takes place within historical, cultural, ideological, and technological conditions that determine what can be seen and how it can be interpreted. At the same time, spectatorship explains how the viewer responds to this filmic body. The spectator is not only a visual observer but also a cultural, psychological, and embodied subject who enters into a sensory and interpretive relation with the film. The cinematic experience is therefore multisensory. It involves not only sight but also rhythm, pressure, sound, affect, movement, and texture. In this process, the body of the film and the body of the spectator may reach a state of perceptual resonance. This occurs when the film's formal organization activates and adjusts the spectator's perceptual and imaginative capacities. At this point, film and spectator form a shared sensory-cognitive circuit.

Conclusion

The study concludes that film perception is a reciprocal and dynamic process. The film, through its form, style, rhythm, and narrative, provides a framework for the spectator's experience. However, it is the spectator who activates this framework through cognitive, emotional, bodily, and cultural participation. Meaning is therefore not located solely in the film itself, nor only in the mind of the viewer, but in the embodied and interactive space between them. The proposed model of the perceptual-experiential loop explains this relation. In this loop, the film invites the spectator into participation, while the spectator gives life and meaning to the film through perception, memory, imagination, and identification. Cinema thus appears as a living and evolving body, and the spectator becomes an active participant in its becoming. The cinematic experience is ultimately an intersubjective event in which film and viewer encounter one another within a shared field of perception, sensation, and consciousness.

پژوهش‌های فلسفی
شاپا چاپی: ۷۹۶۰-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۴۴۱۹-۲۴۲۳
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir
JPI Journal of Philosophical Investigations

فیلم آگاهی؛
رویکردی پدیدارشناسانه به ادراک متقابل تماشاگر و فیلم

پیام زین‌العابدینی

استادیار دانشگاه تهران، دپارتمان هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: payam.zinalabedin@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۰۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۹/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۰۵
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۲۷

کلیدواژه‌ها:
ادراک فیلم، شناخت‌گرایی، همذات‌پنداری، تماشاگر فعال، بدنمندی فیلم.

چکیده

هدف: این مقاله به بررسی رابطه پویا و دوسویه میان تماشاگر و فیلم می‌پردازد و استدلال می‌کند که تماشای فیلم صرفاً دریافت منفعلانه تصاویر نیست، بلکه نوعی تعامل ادراکی متقابل است که ریشه در مفهوم «قصدیت» در اندیشه مرلوپونتی دارد. پژوهش بررسی می‌کند که چگونه ساختارهای سینمایی فرایندهای شناختی و عاطفی را فعال می‌کنند و در عین حال تجربه زیسته تماشاگر به طور هم‌زمان معنای فیلم را بازسازی می‌کند.

روش پژوهش: پژوهش حاضر با بهره‌گیری از رویکرد پدیدارشناسانه، مواجهه تجربی میان تماشاگر و پرده سینما را تحلیل می‌کند. این مطالعه با تکیه بر نظریه‌های پدیدارشناختی فیلم، به‌ویژه آرای مرلو پونتی و ویوین سابچک، بررسی می‌کند که ادراک، تجسد و قصدیت چگونه در تجربه سینمایی عمل می‌کنند.

یافته‌ها: یافته‌ها نشان می‌دهد که قصدیت ماهیتی دوسویه دارد. فراتر از نگاه تماشاگر، فیلم نیز همچون «بدنی زنده» عمل می‌کند که به‌طور فعال تماشاگر را ادراک می‌کند. این تعامل نوعی «چرخه ادراکی–تجربی» ایجاد می‌کند که در آن فرم سینمایی دعوت به مشارکت می‌کند و تماشاگر از طریق آگاهی و همدلی به تولید معنا می‌پردازد.

نتیجه‌گیری: نتیجه حاصله نشان از آن دارد که معنای سینمایی در فضایی بیناسوژه‌ای و در نقطه تلاقی متن فیلم و آگاهی تماشاگر شکل می‌گیرد. در این مواجهه، تماشاگر صرفاً ناظر نیست، بلکه خود نیز توسط فیلم ادراک می‌شود و در نتیجه میدانی مشترک و بازتابی از آگاهی میان بیننده و تجربه سینمایی شکل می‌گیرد.

استناد: زین‌العابدینی، پیام. (۱۴۰۵). فیلم آگاهی: رویکردی پدیدارشناسانه به ادراک متقابل تماشاگر و فیلم، *پژوهش‌های فلسفی*، ۲۰ (۵۵)، ۵۵-۷۸.
https://doi.org10.22034/jpiut.2025.69286.4208

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

مقدمه

سینما واقع‌نمایی می‌کند یا فضایی سرشار از توهم واقعیت ایجاد می‌کند، امری خیالی یا ساختگی و ذهنی است یا امری عینی و حقیقی، دو رویکرد متفاوت است که می‌تواند مخاطب را متاثر از خود سازد. سینما بر خلاف تاتر فرآیندی زنده و حاضر نیست بلکه ساختی تولیدی و ضبط شده و غایب هست، اما مخاطب به هنگام تماشا خود را با امری حاضر مواجه می‌کند. تماشاگر خواه فیلم داستانی را اصلاً واقعی تلقی نکند و خواه مدام در توهم واقعی بودن آن بماند، در هر حال مسئله «فیلم دیدن»- یعنی دیدن متنی «تخیلی» که در عین حال می‌خواهد «توهم واقعیت» را در تماشاگر برانگیزد. پس فقط «تناوبی ساختارمند» است که میان این «دو رویکرد» حضور و غیاب کشمکش ایجاد می‌کند.

تماشاگر- متن یک مفهوم عمیق در مطالعات سینمایی است که به رابطه پیچیده بین بیننده، فیلم و معنای تولید شده از این تعامل می‌پردازد. این مسئله همواره مورد توجه اندیشمندان بوده است که فیلم صرفاً مجموعه‌ای از تصاویر متحرک نیست که به صورت منفعل توسط تماشاگر دریافت شود. «از نظر اپشتاین[1] سینما خصلتی فتوژنی[2] جنبه‌ای از اشیاء، موجودات، یا افراد که شخصیت اخلاقی‌شان با بازتولید فیلمی ارتقا می‌یابد»[1] (آبل[3]، ۱۹۸۸، ۳۱۴) را داراست. بنابراین، فتوژنی جوهر وصف‌ناپذیری است که جادوی سینما را از هنرهای دیگر متمایز می‌سازد. در معنای دیگر، تأکید بر تولید دانش و شناخت جدید، سینما را با مدرنیسم هنری‌ای پیوند داد که هدفش به چالش کشیدن احساس و ادراکِ سنتی بود. مناسبت سینما با هنرهای دیگر، از جمله دل‌مشغولی‌های امپرسیونیست‌ها نیز بود. کانودو در اثر خود با عنوان *کارخانه تصویرسازی* (۱۹۲۶) گفت سینما به عنوان «هنر ششم مانند نقاشی و مجسمه‌سازی‌ای است که، هم‌چون موسیقی و شعر، در زمان گسترش می‌یابند و با تبدیل شدن هوا به ریتم[به وسیله کشش سیم سازها]، در مدت آفرینش خود متحقق می‌شوند[2] (آبل، ۱۹۸۸، ۵۹). فتوژنی کیفیتی است که در سطح واحد تصویری عمل می‌کند و توان دگردیسی ادراکی دارد و دلیل «خاص بودگی سینما» است. از سویی سینما به فضایی دراماتیک و قصه‌پرداز نیز وابسته است. از منظر تاریخی، فتوژنی بنیان نظری استقلال مفهوم دیگری به نام فتوپلی[4] است که البته برخی از نظریه پردازان سینما معتقدند فتوپلی به جای تقلید از تئاتر باید بر فتوژنی تکیه کند. از منظر هستی‌شناسی فتوژنی کیفتی «درون نما» بوده و فتوپلی نظم و پل ارتباطی «میان نماها» است.

فتوپلی به عنوان سیستم روایت مستقل و زیبایی‌شناسانه به منابع ذهنی و همکاری و مشارکت بیننده نیاز دارد. بهمین دلیل است که مانستربرگ در بخش نخست کتاب *روانشناختی فتوپلی*[5] به بررسی ویژگی‌ها و خصوصیات خود مدیوم فیلم نمی‌پردازد بلکه فرایندهای روانشناختی که در لحظه تماشای فیلم در ذهن مخاطب فعال شده را بررسی می‌کند یعنی «ابزاری که فتوپلی (فیلمنامه) با آن‌ها بر ذهن مخاطبان تاثیر می‌گذارد،...تحریک و برانگیختگی اولیه ذهن که وارد تجربه ما از فیلم (تصویر متحرک) می‌شود.» همین دیدگاه روانشناختی مانستربرگ را به سمتی کشاند که تئوری تازه‌ای از بیننده را مطرح کند که راه را برای تئوری روایت سینمایی هموار کرد...، او مشارکت ذهنی فعال بیننده را مطرح می‌کند...، مانستربرگ مطالعه روانشناختی‌اش را با نشان دادن این شروع کرده که حتی ادراک عمق و ادراک حرکت به مشارکت ذهنی فعال بیننده بستگی دارد: عمق و حرکت ویژگی‌هایی نبوده که تصویر از این مدل دریافت کند، بلکه حاصل کنش ذهنی بیننده بوده که عمق و حرکت را به تصاویر فلت و استاتیک

---

[1] Jean Epstein
[2] Photogénie
[3] Abel
[4] photoplay
5 The Psychology of the Photoplay

اضافه می‌کند. تمایز بین آنچه که بصورت عینی[1] به بیننده داده می‌شود (تصاویر استاتیک و بی‌تنوع و فلت) و آنچه که بیننده به صورت ذهنی[2] حین تماشای فیلم تجربه می‌کند (تصاویر متحرک و عمیق) به مانستربرگ اجازه داده تا حتی پیش از مطرح شدن به مسئله کاراکتر بازتولیدی تصویر سینمایی بپردازد (شاتو[3]، ۲۰۱۲، ۲۶-۲۵). فتوژنی، کیفیت بدن‌مندِ واحدِ تصویری را آشکار می‌کند و فتوپلی این کیفیت‌ها را در یک نظم زمانی دراماتیک سازمان می‌دهد؛ و پیکریافتگی، نحوه تجربه حسی- بدنیِ این دو سطح توسط تماشاگر ادراک می‌شود.

یکی از مفاهیم بنیادین درپدیدارشناسی، پیکریافتگی است که موریس مرلوپونتی در کتاب خود *پدیدارشناسیِ ادراک* (۱۹۴۵)، آن را ابداع نمود. در این مفهوم، اساسِ تجربه ذهنی، محل وقوع فرآیندهای ادراکی، و مرکز خودآگاهی، پیکر است. اما پیکری که مرلوپونتی[4] از آن سخن می‌گوید، یک چیز عینی یا موجودیتِ فیزیولوژیک نیست. مرلوپونتی آن را پیکر پدیدار[5] می‌نامد؛ پیکری که ریشه در تجربه ذهنیتی دارد. پیکر پدیدار، پیکری است که ما از درون تجربه می‌کنیم. ما آن را مانند یک پرفورمنس یا موجودیتی که قابلیت اجرا دارد، تجربه می‌کنیم. چنان که مرلوپونتی می‌گوید: «آن‌چه ما حرکت می‌دهیم، پیکر پدیدار ما است، و نه پیکر عینی و جسمانی‌مان» (مرلوپونتی، ۱۹۴۵، ۱۲۱). سوبچاک در اثرش *خطاب چشم: پدیدارشناسی تجربه فیلم* (۱۹۹۲) بیان می‌دارد: تجربه فیلم دست‌کم دو بیننده بینا (فیلم و بیننده) را در ساختاری ارتباطی و پویا شامل می‌شود...، سینما هنری پدیدارشناختی است که بالاخص برای آشکار ساختن اتحاد ذهن و بدن، ذهن و جهان، و تجلی یکی در دیگری مناسب است. سینما نه تنها از طریق فن‌آوریِ ادراکی و بیانیِ خاص خود به تجربه تجسم یافته ارجاع می‌دهد، بلکه از تجربه تجسم یافته (محاصره شدن توسط جهان مادی، سوگیری، حرکت، دیدن، شنیدن و تأمل) به عنوان رسانه‌ای برای چنین ارجاعاتی سود می‌جوید (سوبچاک، ۱۳۹۶، ۱۴۹).

از نظر فرامپتون فیلم، محصول یک پدیدارشناسی یا التفات دوگانه است: ادراک ما از فیلم، و ادراک فیلم از جهانِ درونِ خود (فرامپتون، ۲۰۰۶، ۱۵)، اما در حالی‌که سابچک پیکر فیلم را یک به یک *اندام* زنده دارای ادراک و حس تشبیه می‌کند، دانیل فرامپتون[6] از این هم فراتر می‌رود و با الهام از این ایده، فیلم را یک موجود زنده و دارای اندیشه می‌نامد. سابچک و فرامپتون هردو تحت تأثیر بنیان‌های فلسفی یکسانی هستند اما در آثار آنان، شاهد رویارویی دو نوع ادراک هستیم: ادراک انسانی و ادراک فیلمیک. تشبیه فیلم به یک موجودیت مستقل یا موجود زنده‌ای که توانایی حس کردن و اندیشیدن دارد، به خودیِ خود فیلم را به نوعی خودآگاهیِ تکنولوژیکی تبدیل می‌کند که می‌تواند شخصیت‌ها و محیط درون فیلم را ببیند. از این نقطه نظر، می‌توان گفت که فیلم توانایی *دیدن* و *دیده شدن* دارد. به عبارت دیگر، هر فیلم، هم‌زمان یک «نمای بیننده و یک نمای دیده‌شونده» (سوبچاک، ۱۹۹۲، ۱۶۷) است. در طرف مقابل، مرلوپونتی پتانسیل سینما در حیطه پدیدارشناسی و هستی‌گرایی را به شکل مستقیم با موارد زیر، مرتبط می‌داند:

آ) کاربرد خلاقانه مونتاژ به نحوی که دگرگون‌کننده معنا باشد؛

ب) مرحله تدوین؛

پ) نمایش اثری کاملاً دیداری-شنیداری که حواس تماشاگر را در بر بگیرد (مختص فیلم‌های ناطق)؛

ت) زمانِ سینمایی و تجربه‌شده؛

---

[1] Objectively
[2] Subjectively
[3] Chateau
[4] Merleau-Ponty
[5] Phenomenal body
[6] Daniel Frampton

ث) ایجادِ ریتم سینمایی که باعث خلق جهانی مطابق با سبکِ فیلم‌ساز می‌شود که نسبت به جهان واقعی، منظم‌تر است و جزئیات بیشتری دارد؛

ج) خلق تجربه‌ای عینی، ادراکی، ابرازی و مطلقاً زیبایی‌شناختی به عنوان آفرینشی که (به خصوص در زمینه شیوه روایت) مستقیما از بینش هنری، انتخاب‌های تکنیکی و تمایلات درونیِ فیلم‌ساز سرچشمه می‌گیرد.

بنابراین، بر خلاف سابچک که در کتاب *خطاب چشم*، همه‌چیز را به «هنرمند به مثابه ابژه ابرازگر» و «سبک و شیوه ابرازِ وجودِ فیلم‌ساز از طریق بازنماییِ سینمایی» ارجاع می‌دهد، مرلوپونتی بیشترین تأکید را بر کیفیتِ تجربه تماشاگران و ارتباط پدیدارشناختی و وجودی آن‌ها با فیلم، دارد (یاکاون[1]، ۲۰۱۶، ۱۷۲). ویویان سوبچاک در معرفت‌شناسی پیشنهادی خود برای تجربه فیلم عنوان می‌کند که مخاطب و تماشاچی درعین حالی که جهان به تصویرکشیده شده در فیلم را می‌بیند، تفاوت بین دیدن فیلم و دیدن خودش از دید فیلم را تجربه می‌کند (شاتو، ۲۰۱۲، ۱۵). مقاله حاضر در پی یافتن مکاشفه رابطه تماشاگر و فیلم است. این رابطه یک «ادراک متقابل» است؛ در جریانی دوطرفه که در آن، فیلم ساختارهای ادراکی تماشاگر را شکل می‌دهد و تماشاگر با تمامیت وجود شناختی، بدنی و فرهنگی خود، به فیلم معنا می‌بخشد. این پژوهش در جستجوی این پرسش‌ها که «فیلم بر تماشاگر چه تاثیری دارد؟» یا «اثرگذاری تماشاگر بر فیلم چگونه است؟» نیست و مسئله اصلی آن آشکارسازی «رابطه زنده و ارگانیک فیلم و تماشاگر» است.

پیشینه پژوهش

وحید حیاتی؛ علی اصغر فهیمی و احمد پهلوانیان (۱۴۰۳) در مقاله‌ایی با عنوان «تحلیل پدیدارشناسانه فیلم: رویکردی فلسفی برای درک عمیق‌تر تجربه سینمایی» که در مجله پژوهش‌های فلسفی چاپ شده است نگاشته‌اند: توجه به تفکرات فلسفی در شکل‌دهی به نظریه فیلم و شکل‌گیری آثار هنری و سینمایی اثرگذاری بسیاری دارد و تحلیل بازنمایی فیلم از منظر پدیدارشناسی، در تحلیل ابعاد مختلف فیلم مانند تصویر، صدا، روایت، محتوا، دریافت و ادراک تماشاگر، ثمرات مهم و متفاوتی به بار می‌آورد. این تحقیق نتیجه گرفته است که این رویکرد پدیدارشناسانه نه تنها به درک عمیق‌تر از داستان و شخصیت‌ها کمک می‌کند، بلکه ارتباط تماشاگر با زمینه و جهان داستانی را تقویت می‌کند و تجربه سینمایی را برای تماشاگران افزایش می‌دهد.

محمدرضا فقیه حبیبی؛ علی شیخ مهدی و مریم بختیاریان (۱۴۰۲) در تحقیقی با عنوان «کارکرد پدیدارشناسانهٔ عناصر فرمی سینما (با تأکید بر پدیدارشناسی هوسرل)» معتقد است سینما مملو از عناصری فرمی است که می‌تواند استفاده یا عدم استفاده و یا نحوهٔ استفاده از هر کدام از این عناصر بر نحوهٔ ادراک مخاطب تأثیر بگذارد. از سویی اپوخه عنصری است که وجه روشی رویکرد پدیدارشناسی را بیش از سایر مؤلفه‌ها بر دوش می‌کشد. نتیجه این تحقیق نشان از آن دارد که امکان تحویل پدیدارشناسانهٔ ابژهٔ خارجی به‌واسطهٔ فیلم وجود دارد و به طریق اولی در ابژه‌های زیباشناختی این امکان محقق است.

پیام زین‌العابدینی (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه مواجهه مخاطب با فضای فیلمیک با تأکید بر آرای بین‌رشته‌ای پدیدارشناسانه» که در مجله مطالعات بین رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی به چاپ رسیده است اذعان داشته: پدیدارشناسی که رویکردی بینارشته‌ای نیز دارد و می‌توان در رأس آن از هوسرل نام برد، درک بازنمایی سینمایی را فرایندی شهودی و بی‌واسطه می‌داند و تأکیدش بر نیروی خیال، واکنش احساسی و بازنمایی ذهنی حضور تماشاگر در جهان فیلم است. سوبچاک

[1] Yacavone

پدیدارشناس عصر حاضر، فراتر رفته و معتقد است که فیلم‌ها مانند انسان‌ها می‌توانند فرایندهای ذهنی همچون ادراک را درک کنند و فاعلیت آگاهانه دارند؛ پس باید با در نظر داشتن این ویژگی‌ها مورد تحلیل قرار گیرند.

حسن ابراهیمی اصل؛ سیامک پناهی و منوچهر فروتن (۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان «شناخت و تحلیل تن فیلم در سینمای کیارستمی از منظر پدیدارشناسی فیلم ویوین سوبچاک» اظهار کرده که پدیدارشناسی با هدف اتحاد بین سوژه و اُبژه و بازتعریف جدیدی از پیوند بین انسان و محیط پیرامون به جای قرارگرفتن مقابل یکدیگر، در مکاتب فلسفی ظهور نموده است. پدیدارشناسی سینما نیز با سودای ایجاد ارتباط و دیالوگ بین تماشاگر و فضای فیلم در دو رویکرد اصلی در مطالعات سینمایی در اواخر قرن بیست، پی گرفته شده است. یکی از این رویکردها متکی بر ادراک تنانهٔ مرلوپونتی بوده و توسط ویوین سوبچاک در تجربهٔ فضای سینمایی، تجزیه و تحلیل گشته است. هدف این پژوهش شناخت و تحلیل تن فیلم در سینمای کیارستمی با تکیه بر چارچوب فلسفی ذکر شده است و در نهایت به این نتیجه رسیده که تن فیلم در سینمای کیارستمی در یک نزدیکی و همذاتی مشخصی نسبت به تن انسان، در دریافت و بیان جهان اطراف که مؤلفهٔ مشترک فهمی آن‌هاست، می‌باشد و در این راه نیز سعی در حذف همهٔ واسطه‌ها دارد.

پیام زین‌العابدینی (۱۳۹۹). در رساله دکتری با عنوان«واکاوی آرمانخواهی سینما در حضور و تعامل با فضای فیلمیک و سینماتیک» که به راهنمایی احمد الستی در دانشگاه تهران انجام شده اذعان داشته است سینما از همان ابتدا دریافت هنری وابسته به مخاطب است. میل به دگرگونی و تحول، سینما را بسوی آرمانخواهی و چشم‌اندازی ویژه هدایت نموده که همچنان با وجود پدیدآمدن شبکه‌های اجتماعی و اینترنت با مخاطبان فراوان مواجه است. تماشاگر سینما علاوه بر حضور خود در جریان فیلم مشارکت کرده و با آن تعامل دارد. این نحوه حضور و تعامل، بستگی به میزان درک تماشاگر، تجهیزات سینمایی و شرایط اجتماعی/فرهنگی/ سیاسی داشته است.

مجید باقرزاده (۱۳۹۸) در پژوهش دوره کارشناسی‌ارشد با عنوان «پدیدارشناسی سینمای ترنس مالیک براساس آرای مرلوپونتی» به راهنمایی فرشاد عسگری‌کیا که در دانشگاه سوره انجام شده است هدف خود را پرداختن به مفهوم «حیات سینماتیک» از طریق کشف رابطه بین سینمای ترنس مالیک، فلسفه پدیدارشناسانه مرلوپونتی و بیننده فیلم قلمداد کرده است. این پژوهش در نهایت نتیجه گرفته است که مالیک از طریق به کارگیری آپارتوس سینمایی، و اتخاذ فرم بصری و روایی متفاوت که مبتنی بر پرسش از طریق گفتار و پاسخ از طریق تصویر است، مسئله پدیدارشناختیِ شخصیت‌های فیلم خود را به مسئله پدیدارشناختی بیننده آثار خود تبدیل می‌کند و این همان چیزی است که ما از آن تحت عنوان «حیات سینماتیک» یاد می‌کنیم.

۱. مرور ادبیات و چارچوب نظری

۱-۱. تماشاگرشناسی و گفتمان دیداری

دیدن، تجربه‌ای صرفاً ادراکی یا روایی نیست، بلکه به نحوی از نیروهای حسی، ریتمی و فرهنگی ساخته می‌شود. فتوژنی مواد خام این بدن را تولید می‌کند؛ لحظه‌هایی که تصویر از سطح بازنمایی عبور کرده و کیفیتی زنده، لمس‌پذیر و حسی پیدا می‌کند. فتوپلی این مواد را در یک جریان زمانی–حرکتی سازمان می‌دهد و از دل آن، ضرباهنگ و تنفس فیلم را می‌سازد. تماشاگرشناسی به ما نشان می‌دهد که این بدنِ فیلم تنها در رابطه با بدنِ تماشاگر کامل می‌شود، زیرا نگاه، توجه، ریتمِ ادراک و موقعیت فرهنگیِ تماشاگر در شکل‌گیری معنای فیلم مشارکت دارند. گفتمان دیداری نیز چارچوبی است که تعیین می‌کند چه نوع نگاه و چه نوع بدن‌مندی ممکن و مشروع است و چگونه تصویر درون سازوکارهای قدرت و تاریخیتِ نگاه معنا می‌گیرد. در پیوند این چهار مفهوم، فیلم نه فقط ابژه‌ای برای تماشا، بلکه موجودیتی زنده و در حال کنش است؛ موجودیتی که در سطح تصویر شکل می‌گیرد،

در سطح روایت سازمان می‌یابد، در بدن تماشاگر تحقق می‌یابد و در گفتمان دیداری معنا پیدا می‌کند. سیر آرای صاحبنظران سینما گواه این مدعاست.

> در اواخر دهه ۶۰ که رولان بارت «مرگ مولف» و «زایش خواننده» را پیش‌بینی کرد. امّا از جهتی بی‌مسمی خواهد بود اگر از زایش تماشاگر در نظریه فیلم سخن بگوییم، زیرا نظریه، فیلم همیشه و در همه حال به رابطه فیلم با تماشاگر علاقه داشته است. چه در تصور مانستربرگ که معتقد است فیلم در قلمروی ذهنی عمل می‌کند، چه در ایمان ایزنشتاین به این که تدوین عقلانی فیلم موجب جهش‌های معرفت‌شناسی می‌شود، چه در دیدگاه بازن که به آزادی دموکراتیک تماشاگر برای تفسیر اعتقاد دارد و چه در نگرانی مالووی نسبت به نگاه خیره مردانه، در عمل همه نظریه‌های فیلم متضمن نظریه‌ای در باب رابطه فیلم و تماشاگر بوده‌اند (استم،۱۳۸۳، ۲۷۳).

در نظریه‌های فیلم معاصر فرض بر این است که تصویرگری و شخصیت‌پردازی و نمادپردازی از تعامل تماشاگر با متن حاصل می‌آیند؛ بنابراین، بازنمایی‌های سینمایی برساخته‌هایی هستند که تماشاگران در واکنش به تصاویر و صداهایی که در معرض ادراک آنان قرار می‌گیرند پدید می‌آورند. اما پدیدارشناسی، برخلاف دیدگاه تعامل‌گرا، تماشاگر را نه سازنده، بلکه کاشفِ بازنمایی‌های سینمایی تلقی می‌کند، به این معنی که اعتقاد دارد تصویرگری‌ها و شخصیت‌پردازی‌ها و نمادپردازی‌هایی که تماشاگر در فیلم می‌یابد، وجودشان از کنشهای ادراکی او مستقل است. به این ترتیب، نظریه پدیدارشناسی از نظریه‌های استعلایی به شمار می‌آید، به این معنی که اعتقاد دارد بازنمایی‌ها از کنش‌های ذهنی که در ادراک آنها دخیل‌اند فراتر می‌روند (کازبیه، ۱۳۹۲، ۵۱).

متز نتیجه می‌گیرد که تماشاگر با خود اینهمان می‌شود، با خود به مثابه کنشِ ناب ادراک... به مثابه شرط امکان دریافت و از این رو به عنوان نوع جدیدی از سوژه استعلایی، مقدم بر آنچه هست (متز[1]، ۲۰۰۰، ۳). این‌همانی در امر خیالی رخ می‌دهد که تحت قیومت امر نمادین است، چرا که سینما به منزله امر نمادین نظامی از دال‌ها است که که به مدلولی غایب دلالت می‌کند. در اینجا متز صراحتاً به تشبیه پرده سینما به مرحله آینه‌ای لکانی اشاره نمی‌کند با این حال از دید او سینما به لحاظ ساختاری واجد خصلتی آینه‌ای است که در آن هر چه نشان داده می‌شود بازتابی از واقعیت است. سینما به مانند نقش آینه در مرحله آینه‌ای، کامل بودن خیالینی را بر پرده ارائه می‌کند که کارکردش مخفی کردن فقدانی ذاتی است. «دوختن»[2] نام این ساز و کار در مفهوم لکانی است. لکان در سمینار XI بیان می‌کند «نگاه خیره، ابژهٔ a در میدان امر بصری است.» (لکان[3]، ۱۹۷۸، ۱۰۵).

متز معتقد است «تجربهٔ سینما صرفاً از طریق احساسات ادراکی امکان‌پذیر است: میل و اشتیاق به دیدن (= سائق دیداری (اسکوپی)، حظ بصری (اسکوپوفیلی)، و تماشاگری جنسی (چشم‌چرانی)...» (پرینس[4]، ۱۹۹۶، ۷۷؛ متز، ۱۹۸۲، ۵۸). این‌همانی با پروژکتور، دوربین و پرده (آپاراتوس سینمائی) اتفاق می‌افتد. پروژکتور کنش ادراک را با جای گرفتن در پشت سر تماشاگر و ایجاد تصویری بصری در پیش چشمان او مضاعف می‌کند. نماهای مختلف دوربین در حکم حرکت‌های سر به منظور دیدن هستند. کنش دیدن کنشی برون فکنانه / درون فکنانه است. سوژه نگاه خیره‌اش را به بیرون می‌دوزد و همزمان داده‌هایی را به واسطه

[1] Metz
[2] Suture
[3] Lacan
[4] Prince

این نگاه خیره دریافت می‌کند. سینما تکرار این تجربه است. پرده سینما به عنوان سطح ضبط شده‌ای برای آنچه به درون می‌آید عمل می‌کند (پرینس، ۱۹۹۶، ۷۷).

از طرفی تصاویر سینمایی نماینده امور غایب‌اند و وحدت ارائه شده در آن‌ها بر تصورات و خیال استوار است و سینما بیش از دیگر هنرها به امور قریب به ناخودآگاه وابسته است. متز علاوه بر مسئله‌ی حضور. غیاب به مسئله لزوم فعالیت ادراکی بسیار بالا برای فهم تصاویر سینمایی و نیز از همه مهم‌تر در اشاره به مفهوم لاکانی «امر خیالی» به برساخته شدن «ایگو» یا خود پیش از رو در رویی با عقده ادیپ و شباهت آن با دال سینمایی می‌پردازد (آلن[1]، ۲۰۰۴، ۱۳۰). از سویی مانستربرگ سعی می‌کند تجربه فیلم را با توجه به مقولاتی از قبیل عمق، حرکت، حافظه، تخیل، توجه و عاطفه توضیح دهد و حتی براساس آنها، سؤالاتی را در مورد زیبایی‌شناسی فیلم مطرح کند. مدل او در بردارنده عناصری از دو دیدگاه خالص‌تر است که بعدها توسط نظریه‌پردازان دیگر کامل شد: نظریه همدلی [یا انتقال فکر] بالاش، کولشوف و پودوفکین؛ و نظریه توهم ناکامل آرنهایم....، مانستربرگ بعدها از دیدگاه افراطی تعیین همه جنبه‌های تجربه سینما با توسل به قیاس آنها با تجارب جهان واقعی دست برداشت. او شالوده نظریه‌ای را شبیه به نظریه آرنهایم[2] بنا کرد (آرنهایم، ۱۹۵۸و ۱۹۳۳) که در آن تجربه سینما، شباهت جزئی به تجربه جهان واقعی به حساب می‌آمد (کارول، ۱۳۷۱، ۸۸-۸۷). مانستربرگ در بررسی احساس سینمایی از زاویه دید بیننده، بین دو نوع هیجان و احساس که در تجربه مخاطب سینما وجود داشته تمایز و تفاوت قائل می‌شود:

> در یک سو، عواطف و هیجاناتی قرار گرفته که در آن احساسات و عواطف افراد حاضر در فیلم به روح خودمان انتقال می‌یابد. از سوی دیگر، با این عواطف و احساسات است که به صحنه‌های فیلم واکنش و پاسخ نشان می‌دهیم، عواطفی که ممکن است کاملاً متفاوت باشند، شاید دقیقاً در نقطه مقابل عواطفی که شخصیت‌های بازی از خود بروز می‌دهند....، بدیهی است که برای این احساسات پیشتاز، رابطه تصاویر با عواطف فرد در فیلم و عواطف بیننده دقیقاً یکی و یکسان است....، می‌توان گفت که درد و لذتی که بیننده احساس می‌کند واقعاً روی پرده به تصویر کشیده می‌شوند، هردو در پرتره افراد و تصاویر صحنه و پس زمینه‌ای نشان داده شده که عواطف و هیجانات شخصی در آن می‌تابند (شاتو، ۲۰۱۲، ۳۴-۳۳).

بالاش، پودوفکین و کولشوف، مفهوم همدلی را کاملتر کردند. از دید آنان، فیلم تقلیدی است از تجارب ادراکی و تخیلی معمولی تماشاگر. با این دیدگاه، تماشاگر چیزی را می‌بیند که محتمل‌ترین یا منطقی‌ترین تعبیر عالم واقع در شکل توالی تصاویر روی پرده است (کارول، ۱۳۷۱، ۸۸). اسمیت با متمرکز شدن بر مسئله عاطفه، تأکید عقلانی‌تر و ساختارگرایانه‌تر بوردول را بر «فرضیه و آزمون» و «سرنخ‌های استنتاجی» تصحیح می‌کند، ولی هدف اصلی‌اش در تأکید برشتی بر بیگانه‌سازی [/فاصله‌گذاری] عقلانی و اعتقادی و تأکید نظریه اسکرین بر تماشاگر ذهن شده و جایگاه گزیده است (اسمیت[3]، ۱۹۹۵ب، ۴۱). اسمیت آن‌چه را «تجسد» تماشاگر می‌نامد، رد می‌کند و آن را ناشی از سحر ابهام تاریک‌خانه ایدئولوژیک می‌پندارد (استم،۱۳۸۳، ۲۸۳).

توهم حرکت و عمق در تصویر متحرک، (از جمله توهم تصویر در فناوری‌های ارتباطاتی راه دور و رسانه‌ها (تله-مدیا)، عوامل اصلی ذات سینما و تلویزیون هستند که باعث ایجاد توهم شدیدی از دنیای واقعی در تماشاگر می‌شوند. شباهت و نزدیکی بین تصویرِ به نمایش در آمده و واقعیت بیرونی باعث می‌شود مخاطبی که به راحتی تصویر سینمایی را به عنوان تصویری از واقعیت

---

[1] Allen
[2] Arnheim
[3] Smit

می‌پذیرد، تحت فشار شدید و متقاعد کننده‌ای قرار بگیرد (هیوز[1]، ۱۹۷۶، ۶۵-۶۶). توهم واقعیت منجر به همذات پنداری تماشاگر با وقایع فیلمی می‌شود که روی پرده به نمایش در آمده است. بنا به گفتهٔ [کریستین] متز، «...تماشاگر نمی‌تواند به غیر از همذات پنداری با دوربین، کار دیگری بکند.» (متز، ۱۹۹۲، ۷۳۶-۷۳۵).

اغلب گفته شده که تماشای یک فیلم شباهت‌های زیادی با خواب دیدن دارد. توصیف هالیوود به عنوان «کارخانه رویاپردازی» و تئاتر به عنوان «مکان خواب دیدن»، فقط به کار بردن استعاره‌ای زیبا نیست. در سینما نیز در اتاقی تاریک هستیم، فعالیت فیزیکی ما محدود است و ادراک بصری ما برای جبران فقدان تحرک ما به اوج می‌رسد. برخی استدلال کرده‌اند که این درست به این دلیل است که وضعیت تماشاگران فیلم شبیه وضعیت خواب بیننده است و آنچه را که می‌بینیم واقعیت می‌پنداریم...، بخش عمده‌ای از نظریه فیلم مبتنی بر روانکاوی فروید[2] از این نقطه آغاز می‌شود. با این حال، وقتی می‌خواهیم به موضوعی که دکارت پیشنهاد می‌کند توجه کنیم، اینکه آیا می‌توان مشخص کرد که خواب می‌بینیم یا نه، تفاوت میان فیلم‌ها و رویاها اهمیت می‌یابد. همان‌طور که در تمثیل غار افلاطون دیدیم، اگر تصویر سینمایی یک توهم است، توهمی است که ما به اختیار و با آگاهی کامل از شأن توهمی‌اش خود را در معرض آن قرار می‌دهیم. بنابراین به راحتی می‌توانیم میان «رویا»ی سینمایی و واقعیت فرق بگذاریم. دکارت با برهان رویای خود به امکان وجود فریبی بسیار اساسی‌تر – تشخیص اینکه آن‌چه می‌بینیم رویاست یا واقعیت– اشاره می‌کند (فالزن، ۱۳۸۲، ۵۳).

به زعم ژان لویی بودری[3] فرایند خلق فیلم با تاریکی سالن نمایش، انفعال نسبی تماشاگر و همچنین تاثیر نور و سایه در پیوند است (بودری، ۱۹۷۴، ۲۸). او این وضعیت را حالت مصنوعی معطوف به گذشته[4] می‌خواند. این شرایط تقلید رویاست. به عقیده بودری، سینما مثل رویا معطوف به ماسبق است به آن معنا که فرایندهای ناخودآگاه ذهن را حاضر می‌آورد و به [سلطه] اصل لذت بر اصل واقعیت نزد فروید شباهت دارد (ترنر، ۱۳۹۵، ۱۵۲). این انتقال چگونه از ذهنیت‌گرایی فیلمی به سمت بیننده می‌رود؟ چطور این ذهنیت‌گرایی نشان داده شده در فیلم از هرنوعی که باشد ذهنیت‌گرایی بیننده‌اش را تامین می‌کند؟ پاسخ احتمالی این سوالات همانندسازی (شناسایی[5]) است. عده‌ای معتقدند که «ذهنیت‌گرایی و همانندسازی به نوعی یکی هستند: سابژه (سوژه) هویت است، ضمیر من (*I*) چیز دیگری.» (شاتو، ۲۰۱۲، ۱۶).

الیس[6] اظهار می‌دارد: تماشاگر به غیر از میل به دیدن و شنیدن چیزی ندارد که در اختیار فیلم قرار دهد. از این‌رو موضع تماشاگر موضع قدرت است، به ویژه فهم رویدادها و نه تغییر آنها. همین موضع اشراف است که بر افسون[فیلم] سایه می‌اندازد و میل فتیشیستی را در محاق می‌برد، میل برانداختن همین فاصله و جدایی که فرایند دیدن فیلم را ممکن می‌سازد (الیس، ۱۹۹۲، ۸۱). از نظر مونستربرگ، تمام فرایندهای سینمایی برای شکل دادن فیلم‌ها از ذهن بیننده و مخاطب فیلم توسعه یافته‌اند. آن‌ها عینیت بخشی[7] یا برونی سازی[8] فرایندهای ذهنی درونی هستند که به تجربه عادی بیننده تعلق دارند (شاتو، ۲۰۱۲، ۲۸-۲۷). السایر و هاگنر (۲۰۱۰) در کتاب خود تحت عنوان *مقدمه‌ای بر نظریه فیلم از طریق حواس*[9] بیان می‌کنند، سینما از ذهنیتی نو–

[1] Hughes
[2] Freudian Psychoanalysis
[3] Jean- Louis Baudry
[4] Artificially regressive state
[5] Identification
[6] John Ellis
[7] Objectification
[8] Externalization
[9] An introduction Through the Senses

پدید برخوردار است که وقتی پا به عرصه ظهور می‌گذارد که به همراه تماشاگر انسانی، –به قول اصطلاح دلوز– یک سر هم بندی مولدی را تشکیل می‌دهد. شکل‌گیری این «سر هم بندی» بین تماشاگر و فیلم می‌تواند تماشاگر را از موقعیت انسانی فراتر ببرد/ و می‌برد، و همچنین می‌تواند عمیقاً «فلسفی» نیز باشد (براون، ۱۳۷۹، ۳۰).

۱–۲. روایت‌پردازی، انتقال و هم‌سازگی ادراکی

تجربه سینمایی نه یک رابطه یک‌طرفه، بلکه یک هم‌آرایی ادراکی است که در آن فیلم و تماشاگر یکدیگر را در سطح حسی، زمانی و ارتباطی به رسمیت می‌شناسند و بدین ترتیب معنای فیلم در همین هماهنگی زنده و لحظه‌ای شکل می‌گیرد.

> به عقیده متز روایت فیلم فی‌نفسه واجد برخی از ویژگی‌های رویاست و با مخاطب خود به شیوه‌ای مشابه، گرچه ناخودآگاه، در ارتباط است. قیاس با رویا هر چند می‌تواند مفید باشد اما محدود هم هست. یک دلیلش این است که فیلم‌ها فقط از تصاویر تشکیل نشده‌اند بلکه صدا هم دارند. وانگهی، رمزگشایی از زبان فیلم به همان اندازه که آگاهانه و اجتماعی است، ناخودآگاهانه و پیشااجتماعی هم هست. در واقع، کسانی که در تبیین طبیعت تجربه فیلم از روان‌شناسی شناختی بهره می‌گیرند بر این اعتقادند که نظریه رایج فیلم، اهمیت عمل اگاهانه و پیش آگاهانه تماشاگر را چنان‌که باید لحاظ نمی‌دارد (بوردول[1]، ۱۹۸۵، ۳۰؛ ترنر، ۱۳۹۵، ۱۵۲).

تماشاگران میان دو میل در نوسان هستند. از سویی میل به تصویر وجود دارد، آنها می‌خواهند همچنان از بسط واقعیت و تجلیل از قدرت نگاه خیره خود لذت ببرند، و از سویی دیگر میل به سلطه، میل آنها به اشراف بر روایت در کار است. نتیجه این است که ما هم می‌خواهیم فیلم تمام شود– تا از آن سر در بیاوریم– و هم اینکه آرزو می‌کنیم که ای کاش همچنان ادامه یابد و ابژه میل ما را فراهم سازد (ترنر، ۱۳۹۵، ۱۵۳).خواست و تمنایی که روایت سینمایی دست‌اندرکار درصدد به بیان درآوردن آن است به واژگان روایت‌شناسی روانکاوانه، «میل متنی[2]» نامیده می‌شود (بروکز[3]، ۱۹۸۷، ۳۳۸). در نتیجه تماشایی شدن ابژه میل متنی از طریق چشم‌اندازهایی ارائه شده، مخاطب به تدریج با میل متنی، یعنی با خود روایت همذات‌پنداری می‌کند. همذات پنداری می‌تواند عمیقاً عجیب به نظر برسد. ریشه اساسی آن از شبیه‌سازی یا همسان‌سازی[4] است. بنابراین به این معنی است وقتی من با یک شخصیت همذات پنداری می‌کنم من هویت خود را با او می‌آمیزم که قدری روند متافیزیکی نیاز دارد. این نه تنها بسیار عجیب بلکه ناممکن است دو نفر بدون فنا شدن ممکن نیست یکی شوند (پلانتینگا[5] و اسمیت، ۱۹۹۹، ۲۰۲).

این سوال که بیننده دقیقاً با چه چیزی همسان‌سازی می‌کند امر دشواری است...، متز نتیجه می‌گیرد که بیننده باید با خود دستگاه سینمایی (آپاراتوس) همذات پنداری نماید، و این خلق مجدد عمل دیدن است: بیننده با خودش همذات پنداری می‌کند، با خودش بعنوان عملی ناب از ادراک ... بعنوان موقعیت امکان امر درک شده و بنابر این به عنوان نوعی از سوژه (ذهنیت) متعالی که بر هر چیزی مقدم است (متز، ۲۰۰۰، ۴۱۳). تماشاگرِ پویا فعالانه با روایت درگیر می‌شود، خلأها و شکاف‌های روایی را با تخیل خود پُر می‌کند و انتظاراتش از سیر پیش‌رَوِی روایت را خودش شکل می‌دهد (اسمیت، ۱۹۹۶؛ بوردول، ۱۹۸۵). فیلم ماهیت خاصی دارد که اجازه می‌دهد از هردو امکان نقل و نمایش– یا آن‌گونه که آندره گادرو[35] نامگذاری می‌کند: «روایت‌گری» و «نمایان‌سازی»– استفاده شود (برانیگان، ۱۳۹۶، ۲۸۳).

---

[1] Bordwell
[2] Textual desire
[3] Brooks
[4] Making identical
[5] Plantinga

از دیدگاه برشت، گونه روایی «ارسطویی» یا «دراماتیک» توهمِ واقعیت را به نحوی اثرگذار در مخاطب ایجاد می‌کند. این توهم یکی از مؤلفه‌های اصلیِ مفهومی است که در نوشته‌های برشت[1] از آن با عنوانِ Einfiihlung[2] یاد شده است. این نوع از هم‌دلی، بر پایه احساس است و نه عقل، پس نمی‌گذارد نگاه نقّادانه و عمیقی نسبت به تضادهای اجتماعی – که روایت‌ها معمولاً بر اساس آن‌ها شکل می‌گیرند – در تماشاگر شکل بگیرد. برشت این هم‌دلی را به مفهومِ ارسطوییِ *کاتارسیس*[3] مرتبط می‌داند. کاتارسیس به معنای نوعی «رهایی» است که تماشاگر با دیدن رویدادهای تراژیک در درام، نسبت به عواطف منفی به دست می‌آورد، فرآیندی که برشت با عبارت «پالایش معنوی تماشاگر» توصیف می‌کند (برشت، ۱۹۶۴، ۸۷). پیتر وولن[4] «بیگانه–پنداری/هم‌ذات‌پنداری» را به عنوان یکی از هفت تضاد بنیادینی معرفی می‌کند که «ضدسینما»ی ژان لوک گدار را از سینمای هالیوود متمایز می‌سازد..، از نظر جولیو مورنو[۴۴]:

> در سینما غیرممکن است در قالب راوی، به معنای واقعی کلمه حرف بزنید. در فیلم، روایت نمی‌شود بلکه تماشاگر مستقیم و بدون واسطه، در جریان حقایقی که روایت شده‌اند، قرار می‌گیرد (برانیگان،۱۳۹۶، ۲۸۰).

هم‌سازگی ادراکی در تعاملِ بدنمندیِ فیلم و تماشاگر لحظه‌ای است که «بدن فیلم» و «بدن تماشاگر» در یک مدار مشترک قرار می‌گیرند؛ جایی که ریتم، فشار، شدت، حرکت و حتی مکث‌های فیلم با الگوهای ادراکی و حسی تماشاگر هم‌فاز می‌شود. فیلم خود را طوری سازمان می‌دهد که با ظرفیت‌های ادراکی و حسی بدن بیننده هماهنگ شود: سرعت کات‌ها با سرعت پردازش بصری، لرزش‌های تصویر با حافظه لمس، ریتم نفس‌کشیدن شخصیت با ریتم احساسی تماشاگر سازگار می‌شود. در این نقطه، دیدن صرفاً یک فرآیند شناختی نیست؛ نوعی «تنظیم مشترک» میان دو بدن شکل می‌گیرد.

۱–۳. ادراک از مسیر شناختی، ذهن‌گرایی و تعامل

دیدگاه‌های شناختی–شناختی بر این باورند که ادراک از راه تعامل بین سیگنال‌های حسی، پیش‌بینی‌ها، و زمینه‌های بدنی شکل می‌گیرد. حس تعامل با چیزی غیر از من، رقیب یا حریفی تکنولوژیک، در میان است. در رقابت، نوعی گفت‌وگو یا دادو ستد هست. شبه جان‌داری و شبه دگربودگی تکنولوژی است که مرا به خود جذب می‌کند و به مبارزه می‌خواند. یا من او را شکست خواهم داد یا او مرا شکست خواهد داد. در هریک از موارد فوق، ویژگی‌های غیریت تکنولوژیک خود را عیان ساخته‌اند (آیدی، ۱۳۸۸، ۱۷).

هدف اصلی در مطالعات شناختی علمی، پیدا کردن ویژگی‌های جهانی و مشترک احساسی، ادراکی و رفتاری در میان اکثر انسانها (به سبب در اختیار داشتن ابزارهای شناختی مشابه) به عنوان مخاطب[یا حتی مؤلف] فیلم است (بوردول و کارول[5]، ۱۹۹۶، ۹۱–۹۲). دیدگاه ساده‌انگارانه از نظریه شناخت صرفاً به صورت آنتی‌تز نظریه اسکرین نیز زمینه مشترک را تیره و تار می‌کند. اثر ماری اسمیت مانند اثر ادوارد برانیگان باعث گفت‌وگو میان نظریه شناخت و روایت‌شناسیِ نظریه‌پردازانی چون ژرار ژنت[6] و فرانسوا ژوست[7] می‌شود. برای مثال، «اتحاد» اسمیت از جهانی شبیه تعبیر ژنت از «دیده‌وری» است. فیلم زبان‌شناسی و نظریه شناخت

---

[1] Brecht

[2] هم‌دلی، هم‌ذات‌پنداری

[3] Catharsis
[4] Peter Wollen
[5] Carroll
[6] Gérard Genette
[7] François Josette

هم در گرایش به معیارهای علمی مشترک‌اند، حتی اگر علوم اصلی و واژگان مورد بحث (زبان‌شناسی در برابر روانشناسیِ شناختی) یکسان نباشد. با این حال، اکو و متز نیز از رمزگان‌های ادراک و شناخت صحبت کرده‌اند. از این گذشته، هم شناخت‌گرایی و هم نشانه‌شناسی موضوعاتی چون ارزیابی و رده‌بندی را کم‌رنگ می‌کنند و به دنبال چگونگی فهم متن‌ها می‌گردند. هر دو جنبش یک رویکردِ هنجارِ ادبی را رد می‌کنند. هر دو انگیزه‌ای دموکراتیک دارند که تمایلی ندارد تک‌تک فیلم‌سازان را به عنوان نابغه یا فیلم‌های خاص را به عنوان شاهکار بستایند (استم،۱۳۸۳، ۲۸۱). شناخت‌گرایی تلاش نخستین مرحله از نشانه‌شناسیِ فیلم را برای فهمیدن این‌که «فیلم‌ها چگونه فهمیده می‌شوند»- به صورت غیرزبانی - تلخیص می‌کند. شناخت‌گرایی الگوی زبان‌شناختی را دور می‌زند و در عوض به عناصری صوری از فیلم توجه می‌کند که با هنجارهای ادراک بشری «هم‌خوانی» دارند. در واقع، شناخت‌گرایان ناگزیر تغییر زبان فیلم را رد می‌کنند. از این رو، نوئل کرول اظهار می‌کند «سینما زبان نیست»، و در عین حال تصدیق می‌کند که زبان «نقشی اصلی در ساختارهای نمادین به کار رفته در سینما» ایفا می‌کند (کارول، ۱۹۹۶، ۱۸۷).

شناخت‌گرایان، از جمله بوردول و کوری، همانند بسیاری از پژوهشگران پیشین خود معتقدند که ما فیلم و جهان واقعی را به شکل مشابهی درک می‌کنیم (بوردول، ۱۹۸۸، ۳۳). بوردول بر تمایز (و حتی اولویت) تجربه ادراکی و شناختی آثار هنری تاکید می‌ورزد که ما در تقابل با معانی یا مفاهیم اخلاقی از آنها استنباط می‌کنیم. این همه را یکی از مبانی اساسی رویکرد بوردول، یعنی تعبیر «آشنایی‌زدایی»، تایید می‌کند.

آشنایی‌زدایی، که واضع آن ویکتور اشکولوفسکی، فرمالیست روس، است به «بیگانه‌گرایی» ادراکی و شناختی درک و فهم روزمره فرد اشاره دارد. این تجربه «بیگانه‌سازی» یا «جور دیگر دیدن» به اندازه هر نظر یا پیامی که ممکن است درباره موضوعی برداشت شود مهم است. چنین موضع‌گیری را می‌توان نسخه امروزی یکی از کلیدی‌ترین دیدگاه‌ها در باب زیبایی‌شناسی نوین، زیبایی‌شناسی الکساندر باومگارتن[1] (۱۹۶۱) دانست. باومگارتن در این رساله از تمامیت ادراک به مثابه هدف فی نفسه و نه صرفا به عنوان ابزار (مفهومی، شناختی) سخن می‌گوید (بوردول، ۱۹۸۹، ۲۴۹-۷۴). ما همه بسته نفوس ذهنی خویش هستیم. دید و بینش ما از جهان متاثر از افکار، تجارب، سطوح آگاهی و فرآیندهای فردی-زیستی ادراکمان است(که اینها هم به خودی خود اموری درونی و شخصی و استنباطی و نامتقین هستند). هر تجربه‌ای، به یک معنا، امری ذهنی است و مفاهیمی نظیر عینیت نیز صرفا حالاتی از ذهنیت هستند. اگر هم اصطلاح «عینیت سینمایی» بخواهد مفید معنا و کارکردی باشد بایستی به منزله عینیت نسبی درک و فهم شود، عینیت نسبی‌ای که در درون قواعد، تحریفات و حدودِ ذاتی تحمیل شده به وسیله (رسانه) سینما و عوالمِ ذهنیِ گریزناپذیر خودمان تعریف می‌شود (توماس، ۱۳۸۳، ۱۸۹).

ذهن‌گرایی سه معنای اصلی دارد:

الف) ذهن‌گرایی[2] به عنوان هوشیاری[3]: توانایی پیوند دادن ذهن ما به محیط، برای آگاهی از احساسات یا ایده‌هایمان و همچنین آگاهی از وجود خود.

ب) ذهن‌گرایی و سوبژتیویته بعنوان بازنمایی‌های درونی انواع مختلف: احساسات، ادراکات، عواطف، تصاویر ذهنی، رویاها، و ایده‌ها.

---

[1] Alexander Gottlieb Baumgarten
[2] Subjectivity
[3] consciousness

ج) ذهن‌گرایی به عنوان موضع سوژه: هویت انسان به عنوان منبع یکپارچه‌ای از بازنمایی‌های درونی و بیرونی، و همچنین به عنوان منبعی از خودنمایی[۱] و خودآگاهی[۲].

مباحث مربوط به انواع بخش‌های مجزا یا ترکیبی ذهنیت‌گرایی در فیلم زمانی مطرح شده که فیلم به عنوان یک متن یا یک ماشین مورد تاکید واقع می‌شود (شاتو، ۲۰۱۲، ۱۲). از نظر مانستربرگ، تمام فرایندهای سینمایی برای شکل دادن فیلم‌ها از ذهن بیننده و مخاطب فیلم توسعه یافته‌اند. آن‌ها عینیت بخشی[۳] یا برونی‌سازی[۴] فرایندهای ذهنی درونی هستند که به تجربه عادی بیننده تعلق دارند...،

گریگوری کوری در نگاشته‌اش تحت عنوان «بازنمایی تجربه در سینما» بازنمایی ذهنیت‌گرایی را از بازنمایی تجربه تفکیک می‌کند. او تجدیدنظر درباره چیزی را مطرح کرده که یکی از بهترین فرمول‌های شناخته شده در مطالعات فیلم است، آن جمله ویویان سوبچاک[۵] که «با تماشاکردن فیلم، می‌توانیم دیدن (seeing) و دیده شده (seen) را ببینیم.» از نظر کوری، فیلم می‌تواند جهانی را نشان دهد که «آبژه‌ها در فضا و زمان» هستند، نه تجربه‌ای از آن دنیا. این بدان معنا نیست که فیلم یک ابزار اساساً عینی است ناتوان از نشان دادن ذهنیت‌گرایی، بلکه بازنمایی فیلمی پدیده‌های سوبژتیو نیازمند میانجی‌گری و وساطت «سازه‌های ذهنی مشخصی از طرف خود بیننده» است. این رویکرد نقش بیننده در ساخت بازنمایی نمای نقطه نظر را زیر سوال می‌برد، تا جایی که انتظار می رود این کار را برای بیننده انجام دهد.

گریگوری کوری در مواجهه با این نوع اعتراض نسبت به تصورش، مجموعه ای از «شات‌های سوبژتیو» را بررسی می کند نه فقط نماهای نقطه نظر بلکه تصاویر توهمی، سکانس‌های رویا، ترسیم هذیان‌ها، تصاویر تار و مبهم، شات‌های (نماها) اغراق شده[۶] و سوفلوری کردن‌های نمایشی[۷]، و درتمامی این موارد او نتیجه می‌گیرد که فیلم بطور مستقیم نمایش تجربه کاراکترها نیست بلکه از طریق تجربه تماشاچی بودن تماشای فیلم است که «ذهن بیننده در سیستم نمایش فیلم انتخاب می‌شود.» فیلم می‌تواند آبژه تئوری باشد، اما نه سوبژه آن هم وقتی که هدف نه سیستم فیلم که نگرش بیننده نسبت به فیلم باشد.

فرانسسکو کازتی[۸] در «تجربه فیلم: فراتر از ذهنیت‌گرایی» بازه ای از ابعاد و جوانب منتسب به دیدگاه پذیرش فیلم را مطرح کرده که بیشتر باید برحسب تجربه نشان داده شود نه دریافت و پذیرش. مفهوم پذیرش و دریافت[۹] با آنچه که حین تماشای فیلم تجربه می‌کنیم تناسب و همخوانی ندارد. ما فیلم را دریافت نمی‌کنیم، آن را زندگی می‌کنیم، به طوری‌که تاثیر عملی روی وجود و زیست ما می‌گذارد از جمله تاثیر ذهنی. این دیدگاه بسیار کارآمد و ثمربخش خواهد بود اگر سینما را یک تجربه خاص از دنیا بدانیم (شاتو، ۲۰۱۲، ۴۰-۱۲). تعاملِ بدن فیلم و ذهن تماشاگر بر مبنای نوعی «پیوستگی شناختی» شکل می‌گیرد: فیلم انرژی و جهت ادراکی می‌دهد، تماشاگر آن را با حافظه، انتظار، تخیل و طرحواره‌های ذهنی خود تکمیل می‌کند و نتیجه تجربه‌ای است که در آن «دیدن» به یک کنش مشترک تبدیل می‌شود؛ نه صرفاً دریافت منفعل و نه صرفاً کنش ذهنی، بلکه ترازی که در آن بدن فیلم و ذهن تماشاگر یک سیستم ادراکی واحد می‌سازند.

---

[1] self-representation
[2] self-consciousness
[3] objectification
[4] externalization
[5] Vivian Sobchack
[6] inflected shots
[7] representational prompts
[8] Francesco Casetti
[9] reception

۲. یافته پژوهش

در مجموع، همه این مفاهیم به یک ایده مرکزی اشاره دارند: «فیلم نه بازنماییِ واقعیت، بلکه یک موجودیتِ بدن‌مند، ادراک‌ساز و تعامل‌جو است که در لحظه تماشا با بدن و ذهن مخاطب یک مدار مشترک حسی‌شناختی ایجاد می‌کند.»

۱. فتوژنی کیفیت بنیادی و واحدِ تصویری است که شدت حسی، حضور و انرژیِ اشیا/ چهره را در سطح تک‌نما تشدید می‌کند. این کیفیت، سلول‌های بدن فیلم را می‌سازد.

۲. فتوپلی ساختار سازمان‌دهنده این سلول‌هاست؛ معماری زمانی–حرکتی‌ای که آن انرژی‌های پراکنده را به بدنِ کامل فیلم تبدیل می‌کند.

۳. بدنمندی فیلم از پیوند همین دو سطح پدید می‌آید: فیلم نه «تصویر»، بلکه «بدنی با ریتم، بافت، وزن و جریان» است که می‌تواند حس‌شود، نه فقط دیده شود.

۴. گفتمان دیداری تعیین می‌کند این بدن فیلم در چه تاریخی، چه فرهنگی و تحت چه رژیمِ نگاه و قدرتی فهم می‌شود؛ یعنی دستور می‌دهد «چه چیزی می‌تواند دیده شود» و «چه کسی حق دیدن دارد».

۵. تماشاگرشناسی واکنش سوژه به این بدن فیلم را توضیح می‌دهد: بدنی که در عین رؤیت‌پذیر بودن، یک ساختار فرهنگی و روانی را نیز فعال می‌کند. تماشاگر نه مشاهده‌گر منفعل، بلکه کنشگری است که با بدن فیلم وارد رابطه حسی– روانی فرهنگی می‌شود.

۶. تجربه چندحسی بیان می‌کند که این رابطه، زیباشناسیِ صرف دیداری نیست؛ بلکه مجموعه‌ای از ضرباهنگ‌ها، فشارها، شدت‌ها و بافت‌هاست که شبکه حسیِ تماشاگر را درگیر می‌کند و تجربه‌ای نزدیک به لمس و مشارکت می‌سازد.

۷. هم‌سازگی ادراکی نقطه‌ای است که بدن فیلم و بدن تماشاگر هم‌فاز می‌شوند؛ جایی که فیلم دقیقاً آن‌گونه سازمان یافته است که بتواند کانال‌های ادراکی و تخیلی تماشاگر را فعال و تنظیم کند.

۸. تجسّم‌یافتگی حضور و تعامل نتیجه نهاییِ تمام این سازوکارهاست: فیلم حضورش را نه از طریق بازنمایی، بلکه از طریق تجسّم حسی تثبیت می‌کند، و تعامل میان فیلم و تماشاگر از سطح ادراک بالا رفته و به تبادل انرژی، توجه و حرکت ذهن–بدن تبدیل می‌شود.

۳. بحث

۳–۱. فیلم به مثابه تجربه‌ای چندحسی

چندحسی بودنِ تجربه سینمایی ناشی از عوامل برانگیزاننده خارج از فیلم که در سالن سینما بر ما اثر می‌گذارند نیست؛ آن‌چه فیلم را چندحسی می‌کند این است که در زمان تماشای فیلم، همه حس‌های پنج‌گانه ما به صورت هماهنگ و هم‌زمان با یک‌دیگر، در حال فعالیت هستند...، این رابطه میان‌حواسی را *حس‌آمیزی*[۸۳] می‌نامند. در این پدیده، تحریکِ یک حس، منجر به واکنشی ادراکی در یک حس دیگر می‌شود. به عنوان مثال، شنیدنِ یک صدا، رنگِ خاصی را برای فرد تداعی می‌کند؛ یا ممکن است فردی شکل هندسی خاصی که با چشمانش می‌بیند را بچشد (مارکس[1]، ۲۰۰۰، ۲۱۳-۲۱۲).

در حوزه مطالعات سینمایی، مفهوم حس‌آمیزی با نوشته‌های مرلوپونتی در *پدیدارشناسی ادراک*، ارتباطی نزدیک دارد. در این کتاب، مرلوپونتی بیان می‌دارد که فرضیه جدا بودن و استقلال حس‌ها از یک‌دیگر، بیشتر در تحلیل تجربه حسی به کار می‌رود

[1] Marks

و کارکرد واقعی آن چندان مورد توجه نیست (مرلوپونتی، ۱۹۴۵، ۲۶۶). مرلوپونتی اضافه می‌کند که اندیشیدن در مورد تجربه حسی، ما را به این باور می‌رساند که حس‌ها از یک‌دیگر جدا هستند، اما هنگامی که مستقیما با یک تجربه روبه‌رو می‌شویم، ادراک حسی ما به صورت میان‌حسی و با مشارکت همه حس‌های پنج‌گانه عمل می‌کند (بارکر[1]، ۲۰۰۹، ۸۸). تعامل سیالی که میان حس‌های پنج‌گانه وجود دارد، در تجربه تماشای فیلم هم تکرار می‌شود. می‌توان گفت که تجربه سینمایی بر دو حس بینایی و شنوایی استوار است. با این حال، همان‌طور که حس‌های ما باهم ادغام می‌شوند یا یکدیگر را قطع می‌کنند، تجربه تماشای فیلم نیز هیچ‌گاه به محرک‌های دیداری و شنیداریِ فیلمیک، خلاصه نمی‌شود. اگرچه سینما از تصویر و صدا تشکیل یافته، حس‌های بینایی و شنوایی ما نه تنها به طور مداوم تحت تأثیر حس‌های چشایی، بویایی، و لامسه قرار دارند، بلکه از دو حس دیگر که به تازگی مطرح شده‌اند، یعنی حس‌های عمقی[۸۵] و جنبشی[2] نیز پیام‌های معناییِ متفاوتی دریافت می‌کنند. حس‌های عمقی و جنبشی این توانایی را به ما می‌دهند که ابعاد، وزن، و حرکت بدنمان در فضا را احساس کنیم (سوبچاک، ۲۰۰۴، ۶۰) و خود، به وسیله فرآیندهای حافظه شکل گرفته‌اند.

تماشاگریِ فیلم همواره عملی پیکریافته است زیرا سینما تمام حس‌های انسان را درگیر می‌کند. از دیدگاه مارکس، فقط حس‌های پنج‌گانه نیستند که نحوه تجربه کردنِ فیلم را در ما تعیین می‌کنند بلکه حافظه هریک از حس‌ها نیز به تجربه سینمایی شکل و معنا می‌بخشند (مارکز، ۲۰۰۰، ۲۲۲). حافظه ما مُدام در حال بازیابی و جلب توجه ما به خاطراتی است که تصاویر و صداهای درون فیلم برایمان تداعی می‌کنند. با توجه به این که خاطرات تداعی‌شده توسط تصاویر و صداهای فیلم، حاوی حس‌های بویایی، لامسه، چشایی و جنبشی هستند، می‌توان نتیجه گرفت که تمامی فیلم‌ها گونه‌ای از تجربه تماشاگری پیکریافته را برای ما ایجاد می‌کنند. به علاوه، تماشاگریِ فیلم، تجربه‌ای چندحسی و پر از حس‌آمیزی است، زیرا سینما این توانایی را دارد که به کمک صدا و تصویر، یک مزه، بو، بافت قابل لمس یا حرکتی جسمانی را در ذهن ما بازتولید کند....، اما اگرچه تماشاگریِ سینما همواره عملی پیکریافته است، انتقال تجربه‌های پیکریافته به مدیوم فیلم، به هیچ عنوان کار ساده‌ای نیست (مارکز، ۲۰۰۰، ۱۱). چنین تجربه‌ای رابطه‌ای زنده و تعاملی میان بدن فیلم و بدن تماشاگر می‌سازد؛ رابطه‌ای که در آن فیلم به عنوان موجودیتی چندلایه، مجموعه‌ای از محرک‌ها و انرژی‌های ادراکی را ارسال می‌کند و تماشاگر با شبکه حسی و شناختی خود آن‌ها را معنا و کیفیت می‌بخشد. نتیجه این است که فیلم تبدیل به رویدادی می‌شود که هم دیده می‌شود، هم شنیده می‌شود، هم احساس می‌شود، و هم در سطح ذهنی–بدنی تجربه‌ای واحد و منسجم می‌سازد.

۳–۲. رابطه پیکر فیلم و تماشاگر

کاربرد پدیدارشناسی در نظریه‌های سینمایی همواره به کمک مفاهیمی صورت پذیرفته که ادموند هوسرل، مارتین هایدگر، و موریس مرلوپونتی در آثار خود معرفی کرده‌اند. هوسرل را بنیان‌گذار جنبش پدیدارشناسی و رویکرد پدیدارشناختی دانسته‌اند. یکی از دستاوردهای اصلی هوسرل، ابداع اصل «قصدیت[3]» است (سوبچاک، ۱۹۹۲). مرلوپونتی حرکت انسان را یکی از ابتدایی‌ترین مثال‌های قصدیت می‌دانست، زیرا تمام بدن را در بر می‌گیرد و فضایی را اشغال می‌کند (مرلوپونتی، ۱۹۶۲، ۱۱۷). مفهوم «قصدیت» ساختاری است که ریشه در ماده دارد و معنا را فعالانه طی یک روند انعکاسی، تأملی و جسمانی ادامه‌دار بر می‌سازد. این روند در ارتباط با جهان و اذهان دیگر، همواره تاریخ و روایت مشروط خود را از صیرورت به دست می‌دهد. در نهایت امر، سینما آن چیزی را اجرا می‌کند که بینندگان‌اش نیز به اجرا در می‌آورند (سوبچاک، ۱۳۹۶، ۱۴۹). به باور سوبچاک، پیکر فیلم

[1] Barker
[2] Kinesthetic
[3] Intentionality

نیز، مانند یک ابزار است که ادراک فیلم‌ساز را به ادراک تماشاگر متصل می‌کند و باعث برقراری ارتباط میانِ آنان می‌شود... او *پیکر تماشاگر* را «سوژه ابزاریِ خودآگاهیِ قصدی» می‌داند و آن را با *پیکر فیلم* مقایسه می‌کند که از دیدگاه او «خودآگاهیِ تجربه است و به کمک فناوری تولید و القا می‌شود» (سوبچاک، ۱۹۹۲، ۱۶۸).

نسبت دادنِ خودآگاهیِ مبتنی بر قصدیت به فیلم، ناشی از شباهت میان نیروی ادراک انسان و ادراک فیلم است. در کتاب *فیلموسوفی* (فیلم‌شناسی در قالب نظام فلسفی – ۲۰۰۶)، فرامپتون از شباهت میانِ فیلم و ذهن انسان سخن می‌گوید و نشان می‌دهد که چگونه می‌توان به فیلم به مثابه استعاره‌ای از خودآگاهی انسان، نگریست. علاوه بر این، فرامپتون بیان می‌دارد که فیلم می‌تواند شکل متفاوتی از مفهوم فراذهنیت[1] باشد که نمی‌توان آن را به آن‌چه ما انسان‌ها از مفهوم ادراک و خودآگاهی می‌فهمیم، محدود کرد (فرامپتون، ۲۰۰۶، ۴۶). ابداع مفهومِ *فیلم به مثابه موجود زنده* نشان می‌دهد که نظریه‌پردازان قصد دارند مفهوم قصدیت و عاملیت را در پیکر فیلم بگنجانند. از دیدگاه فرامپتون و هم‌فکران او، این قصدیت کاملا از تمایلات مؤلف (فیلم‌ساز) مستقل است. به عبارت دیگر، تصاویر و صداهایی که ما در یک فیلم می‌بینیم و می‌شنویم، لزوما از قصد و اختیار فیلم‌ساز یا هر عامل درونی یا بیرونی دیگری که ممکن است بر فیلم اثر گذاشته باشد، نشأت نمی‌گیرند. با نسبت دادنِ پدیده فیلم به مفهومِ قصدیت، هر فریم از فیلم تبدیل به پنجره‌ای می‌شود که رو به ادراکِ یک موجود زنده تکنولوژیکی باز شده است. بر اساس این دیدگاه، فیلم از مؤلفِ خود جدا می‌شود و حیاتی مستقل اختیار می‌کند (کیوروگا[2]، ۲۰۱۳، ۱۱).

اینگاردن[3] نیز درباب هستی‌شناسی هنر بر مفهوم «قصدیت» متمرکز است. به باور او اثر هنری یک «ابژه قصدی» است. به بیان دیگر نحوه وجودی[4] اثر هنری قصدی است. در واقع اینگاردن به چهار نحوهٔ وجودی باور دارد: مطلق، رئال، ایدئال و قصدی. هستی مطلق منوط و مشروط به غیر نیست و خداوند مثال آن است. هستی رئال اگرچه وجودی مستقل دارد، اما پیدایشش علتی خارجی مانند تمامی اشیا جهان مادی می‌خواهد. هستی ایدئال متعلق است به پدیده‌های ذهنی که در جهان خارج وجود عینی ندارند. هستی قصدی حالتی بینابین دارد، بدین معنا که اگرچه به لحاظ انتیک مستقل است و در کنش‌های آگاهی ساخته می‌شود. ابژهٔ زیباشناختی چنین سرشتی دارد؛ یعنی به خودی خود صرفا یک شیء مادی است و تنها به واسطهٔ کنش‌های آگاهی است که وجه زیباشناختی پیدا می‌کند. به اعتقاد اینگاردن اثر هنری فی نفسه چیزی نیست مگر مادهٔ شکل یافته (الوان و اشکال و اصوات و احجار) و صرفا بنیانی مادی برای ظهور ابژهٔ زیباشناختی است. پس آگاهی قصدی مخاطب است که مثلا ترکیب خطوط و رنگ‌های روی بوم را همچون یک چهره بازآفرینی می‌کند (ابوالقاسمی، ۱۳۹۵، ۱۱).

به اعتقاد اینگاردن اثر هنری «به لحاظ انتیک نحوهٔ وجودی نامستقل[5]» دارد (اینگاردن، ۱۹۷۳، ۳۶۲)، یعنی اثر نه مستقل و خودآیین است و نه کاملاً به آگاهی مؤلف و مخاطب متکی، بلکه به شکل پارادوکسی بر هر دوی آن‌ها مبتنی است و البته از آن‌ها فراتر می رود. او همچنین بین ابژهٔ مادی صرف و اثر هنری تمایز می‌گذارد و هر دو را متمایز می‌کند از آنچه «عینیت یافتگی» یا «تعین یافتگی[6]» ابژهٔ زیباشناختی می‌نامد. لذا صرفا اثر هنری تعین یافته، ابژهٔ زیباشناختی حقیقی است. اثر هنری اساسا فضاهای نامتعین بسیاری دارد و در واقع یک «شاکلهٔ شماتیک[7]»است و زمانی که مخاطب آن را درک ودریافت می‌کند به اصطلاح کامل می‌شود. به بیان دیگر، اثر هنری صرفا طی روند ادراک زیباشناختی تکمیل و در نهایت، به یک ابژهٔ زیباشناختی

---

[1] Trans-subjectivity
[2] Quiroga
[3] Ingarden
[4] Mode of existence (Seinsweise)
[5] Ontically heteronomous mode of existence
[6] Concretization (Konkretisierung / Konkretion)
[7] Schematic formation (schematischen Gestalt)

مبدل می‌شود (سیچه‌پانسکا[1]، ۱۹۸۹، ۳۰). اثر هنری از منظر اینگاردن خلقت شماتیک یا طرحواره دارد و هستی آن همواره ناتمام است. ناتمام بودگی اثر به این معناست که اثر حاوی نقاط عدم تعیّنی است که باید انضمامی سازی شوند. درواقع، ناتمام بودگی اثر مشارکت فعال مخاطب را طلب می‌کند و یک ناتمام بودگی ذاتی است که ریشه در ویژگی هستی‌شناختی اثر هنری دارد (خلیلیان[2] و همکاران، ۱۳۹۸).

مایکل دوفرنِ[3] ابژه زیبایی‌شناختیِ خودآگاهی را «نیم‌سوژه[4]» می‌نامد؛ یعنی چیزی میانِ ذهنیتِ انتزاعیِ هنرمند و عینیتِ اثر هنری که به عنوان یک واقعیت مادی در جهان وجود دارد و دیده می‌شود. ویوین سابچک(که از آرای دوفرن به عنوان منشأ استدلال‌های خود نام می‌برد) و جنیفر بارکر، هر دو با دوفرن موافق و معتقدند که وقتی فیلم را یک «سوژه» تلقی می‌کنیم، این متضمّنِ وجودِ نوعی دیالوگ و دیالکتیک میان تماشاگر و فیلم است. بر اساس این دیدگاه، فیلم نه تنها ادراک و تجربه می‌شود، بلکه یک «ادراک‌کننده»ی دارای «پیکر» است؛ «ابژه–سوژه[5]»ای که می‌توان آن را یک «دیگری» نیز به شمار آورد. اما به باور دوفرن و مرلوپونتی، این رابطه نه دوسویه، بلکه سه‌سویه است: شامل یک سوژه انسانی بیننده که تماشاگر نامیده می‌شود؛ یک یا چند سوژه انسانی ارائه‌کننده به نام فیلم‌ساز(ها)؛ و یک ابژه نمادین که تجربه می‌شود، وسیله برقراری ارتباط است، و معنا را ابراز می‌کند و اثر هنری سینمایی(فیلم) نام دارد. دو سوژه مورد اشاره، یعنی تماشاگر و فیلم‌ساز، در دو سوی فیلم قرار می‌گیرند. یکی فیلم را به کمک تمایلات و انتخاب‌های زیبایی‌شناختی خود می‌آفریند؛ دیگری نیز به کمک نیروی ادراک و حواس خود، فیلم را تجربه می‌کند. یکی از اجزای رابطه‌ای که میان فیلم‌سازِ ابرازگر و تماشاگرِ دریافت‌کننده شکل می‌گیرد، تجربه حسیِ به‌وجودآمده در طول فیلم است که دوفرن آن را نمونه‌ای از «وحدت در عین کثرت» می‌داند و فیلم را «جهانِ ابرازشده» توصیف می‌کند. به گفته دوفرن، این جهانِ ابرازشده، بخشی حیاتی از جهانِ بزرگ‌تری است که در ذهنِ آفریننده فیلم وجود دارد و دوفرن آن را «جهان زیبایی‌شناختی» می‌نامد (یاکاون، ۲۰۱۶الف، ۱۷۳).

۳–۳. تجسم یافتگی تفکر از طریق حضور و تعامل

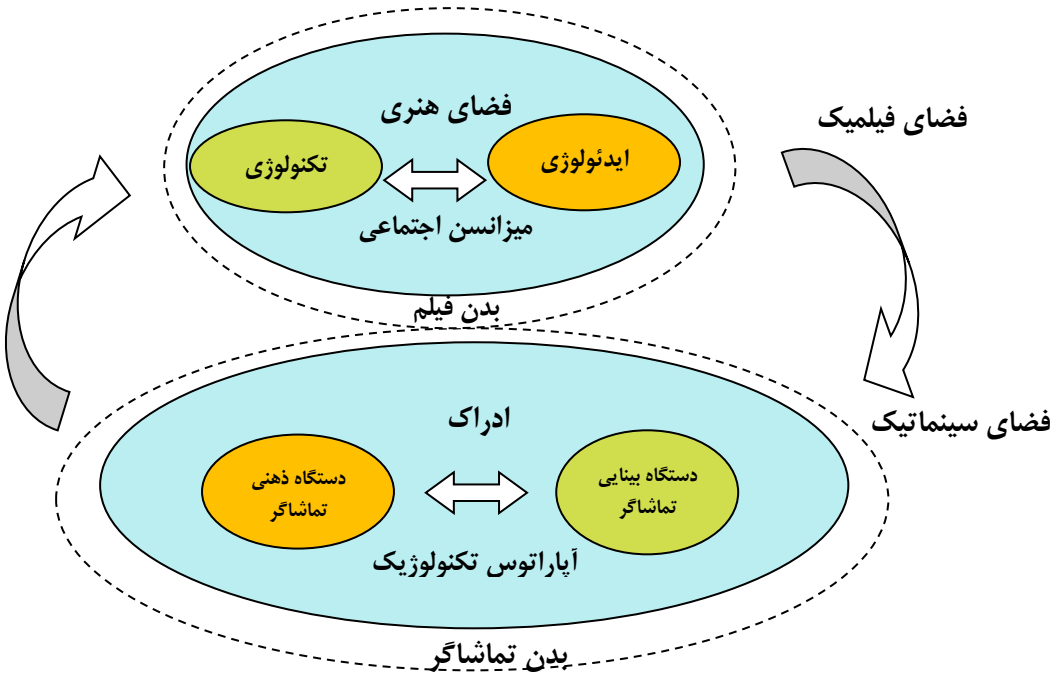
حضور در لحظهٔ سینمایی نه تنها حالت اولیهٔ جسمانی مواجههٔ سینمایی، بلکه همچنین لحظهٔ نوپدید تفسیر و تأویل نیز به شمار می‌آید. وقتی برای اولین بار با یک اثر هنری سینمایی مواجه می‌شوم، پیش از این‌که شروع به نوعی برداشت، تفسیر و تأویل بکنم، بر ادراک‌ها و حس‌های جسمانی، و بر توانایی‌ام در تشخیص این ادراک‌ها تکیه می‌کنم. با این وجود، این ادعا که ادراک بر بازشناسی یا معناسازی مقدم است، با معنا بودنِ همیشه حی و حاضر، هر مواجههٔ سوبژکتیو با جهان را نفی نمی‌کند. خصوصاً این‌که معناداریِ ذاتیِ روابطِ ما بر جهان دلالت می‌کند، که از سوی مرلو–پونتی مطرح شده، در اینجا کاملاً وارد است: ما همان‌گونه که وارد جهان‌مان می‌شویم به معنا نیز وارد می‌شویم، و از آنجایی که ما همواره در تماس با جهان‌مان هستیم، این معنا همواره و صرفاً از طریق تماس بین این دو، همواره در حال پدیدار شدن است. بدنمندی که جزء جدایی‌ناپذیر حضور است، شاخهٔ دوم چنگال زمان است (شامارت[6]، ۲۰۱۲، ۳۷–۳۶).

پدیدارشناسی تجربهٔ فیلم سوبچاک بیشتر به جسمانیت حضور سینمایی که در لحظهٔ مواجههٔ سینمایی حضور دارد، متکی است تا تعیین زمانمندی در برش‌های تدوین و یا در بازنماییِ فضایی–کردن گذر زمان...، سینما که نه انتزاعی و نه ایستاست،

[1] Szczepanska
[2] Khalilian
[3] Mikel Dufrenne
[4] Quasi-subject
[5] Object-subject
[6] Chamarette

فعالیت اگزیستانسیال دید را برای مرئی بودن آنچه که به‌لحاظ پدیدارشناختی به عنوان جریان قصدمند (التفاتی) تصاویر متحرک تجربه می‌شوند، به ارمغان می‌آورد؛ تولید مداوم و پیوستهٔ قصدمند بصری و سازماندهی‌های معنادار این تصاویر نه تنها به دنیای اُبژکتیو گواهی می‌دهند، بلکه به سوبژهٔ تجسم یافتهٔ مستقل، و سیّالی که به‌لحاظ اخلاقی در فضایی مادی شکل گرفته، نیز گواهی می‌دهند...، بنابراین این سوبژهٔ مرئی و بدیع سینمایی (اما به‌لحاظ فیزیکی، ناشناخته)، در سطح خُرده-ادراکی به نحوی ادراک می‌شود که بتواند تغییرات موقعیت را به لحاظ بصری و جسمی ثبت کند، رویابافی کند، دچار توهم شود، تصور کند، به یاد بیاورد، زیستن، اقامت و تجربه‌اش از جهان را ارزیابی کند (سوبچاک، ۱۹۹۲، ۶۲).

از آنجایی‌که هم بدن و هم جهان معمولاً از «تن خود-سان» ساخته شده و بر آن مبتنی هستند، و لذا در هم تنیده‌اند، هستی و موجودیت کلی آنها نیز به اشکال و حالت‌های خاص بودنِ مادی تجسم می‌یابد و متمایز می‌شود. بعلاوه، چون این در هم تنیدگی معمولاً «بر تن» مبتنی است، می‌توان آن را «احساسی» تلقی کرد، یعنی دیگر-بودگی موقت بدن سوبژکتیو و جهان اُبژکتیو به‌طور برگشت‌پذیری یکی، دیگری را احاطه می‌کند، یعنی نه تنها سوال مرلو-پونتی در رابطه با حد و مرز میان آنها را مطرح می‌کند بلکه همچنین دو رابطهٔ به طور مشابه برگشت‌پذیر اما به لحاظ شکلی متمایزی که ما داریم را به‌صورت تجربهٔ افراطی آنچه که احساس می‌نامیم، در جهان ایجاد می‌کند. ...، اُبژه در روند ساخته شدن و تلقی شدن به عنوان اُبژه، چه از طریق پدیدهٔ غیر قصدمند مادی و چه از طریق تن-سوژهٔ قصدمند، که تن-سوژه از *تقلیل* سوبژکتیویته «رنج می‌برد»، و در روند این تقلیل – در درون سوبژکتیویته – آگاهی مضاعفی را نسبت به آنچه که قرار است یک اُبژهٔ مادی باشد، تجربه می‌کند. این معنای احساس در قالب تجربهٔ تلخ عاملیّت و قدرت نیروهای خارجی اِعمال شده بر بدن‌های زیستهٔ ماست که امکان مبنایی *مادی* را برای ما فراهم می‌کند و این امکان نیز اساساً زمینهٔ رفتار *اخلاقی* ما با دیگران و جهان را فراهم می‌سازد (سوبچاک، ۲۰۰۴، ۲۷۸-۲۸۸). در چنین وضعیتی، فیلم نه یک تصویر دیداری، بلکه یک موجودیت ادراکی قابل لمس است، و تماشاگر نه یک بیننده منفعل، بلکه بدنی است که درگیر، پاسخ‌گو و هم‌ریتم با فیلم عمل می‌کند. این تجسّم‌یافتگی موجب می‌شود تجربهٔ فیلم به شکل یک رویداد مشترک شکل بگیرد: تقاطع حضورِ بدن‌مندِ فیلم و تعاملِ بدن‌مندِ تماشاگر.

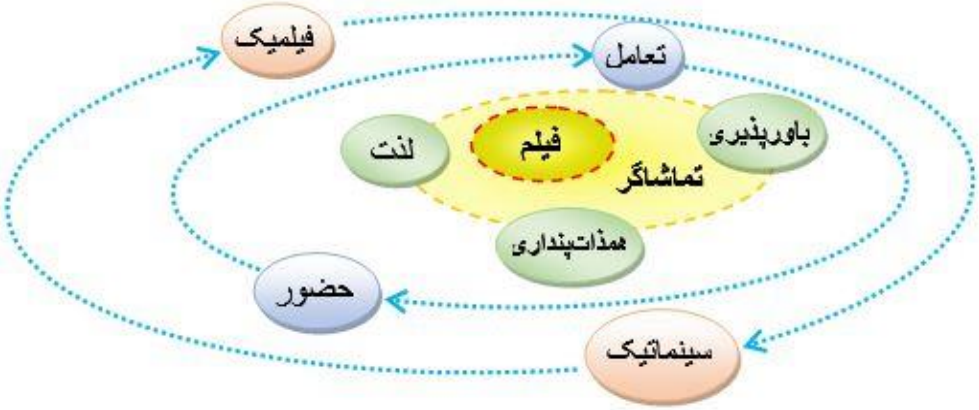


شکل ۱. رابطه تماشاگر و فیلم در فضای فیلمیک و سینماتیک (ماخذ: نگارنده)

نتیجه

تماشاگر بر اساس دریافت و قدرت ادراک خود در محیط سینما عناصری را کشف می‌کند و این تفاوت بین او و تماشاگر از امتیازات هنر سینما محسوب می‌شود. همچنین تصویر سینمایی نیز لحظه به لحظه در تغییر است و این جریان سیال به فیلم خاصیتی ارگانیک و زنده می‌بخشد. تماشاگر تصویر را براساس آنچه که برایش به نمایش گذاشته شده نمی‌پذیرد بلکه سعی می‌کند در تغییر دادن هر آن از این لحظات شریک باشد.

باید اذعان داشت علیرغم تغییرات مدام و مختلف در الگوهای فیلمسازی، تکرار و تشابه ویژگی‌های متداولی هستند که نمی‌توان آن‌ها را نادیده گرفت. روایت و فرم فیلم جزء عناصر فیلمیک و فرمال بشمار می‌آیند که از این دو شاخصه بهره می‌گیرند، اما همانگونه که هیچ موجود همسانی کامل شبیه همزادش نیست هر فیلم نیز تنی متمایز از تن دیگری است و برای مخاطبش تازه به شمار می‌آید. تماشاگر آگاهانه برداشت‌ها و قضاوت‌های خود را کنار می‌گذارد تا در فضای سیالی قرار گرفته تا ضمن درک ماهیت اثر به خود نیز در این رابطه هویت ببخشد. احساس داده‌ها نسبی است و وابسته به فضای ایدئولوژیک و فنی است. سینما تنی زنده و در حال رشد است که دائم بسوی هدف آرمانی ندانسته‌اش در حرکت و تغییر است. سینما این هست و نیست. ادراک فیلم، یک جریان دوطرفه است. فیلم، با ساختار و سبک خود، چهارچوبی برای تجربه تماشاگر فراهم می‌کند، اما این خود تماشاگر است که با فعال‌سازی ظرفیت‌های شناختی، عاطفی و بدنی خود، این چهارچوب را پر کرده و به آن روح می‌بخشد. مدل «حلقه ادراکی-تجربی» نشان می‌دهد که معنای فیلم نه در خودِ سلولوئید یا فایل دیجیتال، و نه صرفاً در ذهن تماشاگر، بلکه در فضای پویا، بدنمند و تعاملیِ «بین» این دو خلق می‌شود.



شکل (۲). مدل «حلقه ادراکی-تجربی»

منابع

آیدی، دون. (۱۳۸۸). پدیدارشناسی تکنیک. ترجمه: صالح نفی و مراد فرهادپور، *مجله اطلاعات حکمت و معرفت*، ۴(۸)، ۱۵-۲۰.

ابوالقاسمی، محمدرضا. (۱۳۹۵). هستی‌شناسی موسیقی و اثر ادبی از دیدگاه رومن اینگاردن، *مجله حکمت و فلسفه*، ۱۲(۴)، ۲۲-۷. https://doi.org/10.22054/wph.2017.7505

استم، رابرت. (۱۳۸۳). *پدیدارشناسی واقع‌گرایی/ مقدمه‌ای بر نظریه فیلم*. ترجمه احسان نوروزی، سوره مهر.

برانیگان، ادوارد. (۱۳۹۶). *درک روایت و فیلم*، ترجمه سید جلیل شاهری لنگرودی، سیاهرود.

براون، ویلیام. (۱۳۹۸). *ابرسینما/ فلسفه فیلم در عصر دیجیتال*، ترجمه: اکرم ورشوچی‌فرد و پیام زین‌العابدینی، کتاب پارسه.

ترنر، گریم. (۱۳۹۵). *سینما: کنش اجتماعی*، ترجمه علی سیاح، دنیای اقتصاد.

توماس، ساری. (۱۳۸۳). *فیلم و فرهنگ سینما و بستر اجتماعی آن*. مجید اخگر. سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت). چاپ اول.

خلیلیان محمدامین؛ علیا، مسعود و شمس‌الملوک مصطفوی. (۱۳۹۸). نسبت طرح واره‌سازی و انضمامی‌سازی در زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی اینگاردن، *مجله متافیزیک*، ۱۱(۲۸)، ۱-۱۲. https://doi.org/10.22108/mph.2019.115699.1146.

سوبچاک، ویویان. (۱۳۹۶). *از مجموعه مقالات فلسفه سینما/ جسمیت بخشیدن به تصویر: پدیدارشناسی، آموزش و فیلم آبی اثر درک جارمن*، ترجمه سعید نوروزی، شوند.

فالزن، کریستوفر. (۱۳۸۲). *فلسفه به روایت سینما*، ترجمه: ناصرالدین علی تقویان، قصیده‌سرا.

کارول، جان. ام. (۱۳۷۱). *چند مسئله حل ناشده در نظریه سینما*، ترجمه حمید احمدی لاری، *نشریه فارابی*، ۱(۱۷). ۷۴-۹۹.

کازبیه، آلن. (۱۳۹۲). *پدیدارشناسی و سینما*، ترجمه علاالدین طباطبایی، هرمس.

References

Abel, R. (1988). *French Film: Theory and Criticism 1907-1939*, 2 vols. Princeton: Princeton University Press.

Abolghasemi, M. R. (2016). The Ontology of Music and the Literary Work from Roman Ingarden's Perspective. *Wisdom and Philosophy Journal*, 12(4), 7–22. https://doi.org/10.22054/wph.2017.7505

Allen, R. (2004). *Psychoanalytic Film Theory, in The Blackwell companion to film theory*, Ed. T. Miller & R. Stam, Blackwell Publishing Ltd.

Arnheim, R. (1933[1958]). *Film. Reprinted as Film as Art. London*: Faber.

Barker, J. M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press).

Baudry, J. L. (1974). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus, *Film Quarterly,* 28 (2): 39–47. https://doi.org/10.2307/1211632

Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film. Madison*: University of Wisconnsin Press.

Bordwell, D & Carroll, N. (eds) (1996). *Post- Theory: Reconstructing Film Studies. Madison*: University of Wesconsin Press.

Bordwell, D. (1989b). *A Case for Congitivism*, Iris, No. 9.

Branigan, E. (2017). *Narrative Comprehension and Film.* Trans. S. Jalil Shahri Langaroudi. Siahrood Publishing. (in persian)

Brown, W. (2019). *Supercinema: Film Philosophy in the Digital Age*. trans A. Varshochi Fard and Payam Zinalabedini. Parseh Books. (in persian)

Brooks, P. (1987). The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism. *The University of Chicago Press Jurnal*. 13(2), 334- 348.

Carroll, N. (1992). Some Unresolved Problems in Film Theory. trans H. Ahmadi-Lari. *Farabi Journal*, 1(17) 74-99. (in persian)

Chamarette, J. (2012). *Phenomenology and the Future of Film. Rethinking Subjectivity beyond French Cinema*, Palgrave Macmillan, Queen Mary, University of London, London, UK.

Carroll, N. (1996). *Theorizig Moving Image. Cambridge*: Cambridge University Press.

Casebier, A. (2013). *Phenomenology and Cinema.* trans A. Tabatabaei. Hermes Publishing.

Chateau, D. (2012). *Subjectivity: Filmic Representation and the Spectator's Experience* (Amsterdam University Press - European Film Studies - Key Deb).

Ellis, J. (1992). *Visiblle Fictions: cinema*, Television, video, Routledge.

Falzon, C. (2003). *Philosophy Goes to the Movies*. trans N. A. Taghavian. Qasideh-Sara Publishing. (in persian)

Frampton, D. (2006). *Filmosophy*. London: Wallflower Press.

Hughes, W. (1976). *The Evaluation of Film as Evidence*, The Historian and Film, Paul Smith ed. Cambridge: Cambridge University Press.

Idhe, D. (2009). Phenomenology of Technology. trans S. Nafi & M. Farhadpour. Information: *Wisdom and Knowledge Journal*, 4(8). 15-20 (in persian)

Ingarden, R. (1973). *The Literary Work of Art. An Investigation on the Borderlines of Ontology*, Logic, and Theory of Literature, trans G. G. Grabowicz, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Khalilian, M., Amin, Olia, M., Mostafavi, Sh. (2018). The relationship of schematization and concreteization in Ingarden's phenomenological aesthetics. *Metaphysics*, 11(28), 1-12 https://doi.org/10.22108/mph.2019.115699.1146. (in persian)

Lacan, J. (1978). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, trans. A. Sheridan, New York: Norton.

Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film, Intercultural Cinema, Embodiment*, and the Senses. Dunham and London: Duke University Press.

Merleau-P. M. (1945). *Phenomenology of Perception*. Trans C. Smith, London: Routledge.

Metz, C. (2000). *The Imaginary Signifier' in Film and Theory*: An Anthology, ed. by Robert Stam and Toby Miller. Oxford: Blackwell.

Metz, C. (1982*). The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, trans. C. Britton, et al. (Bloomington: Indiana University Press.

Metz, C. (1992). *The Imaginary Signifier, Film Theory and Criticism*, Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo.

Metz, C. (1982 [1977]). *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier* London: Macmillan.

Plantinga, C. & Smith, M. (1999). *Passionate views, film, cognition and emotion*. JHU.

Prince, G. (1983). Narrative pragmatics, Message, and Point, *poetics* 12(6), 489-590.

Prince, S. (1996). *Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator/ Post-Theory Reconstructing Film Studies*, Edited by David Bordwell and Noel Carroll the University of Wisconsin Press.

Quiroga, P. C. (2013). *Embodiment and the Senses in Travelogue Filmmaking*. Perla Carrillo Quiroga. University of Westminster.

Smit, M. (1995b). Film Spectatorship and the Institution of fiction. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 53(2), 13-27.

Smith, M. (1996). *Engaging Characters: Fiction, Emotion and Cinema,* Oxford: Oxford University Press).

Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, New Jersey: Princeton University Press.

Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley; London: University of California Press.

Sobchack, V. (2017). *From The Philosophy of Film series / Embodying the Image: Phenomenology, Pedagogy, and Derek Jarman's Blue*. Trans. S. Norouzi. Shavand Publishing. (in persian)

Stam, R. (2004*). Phenomenology of Realism / Introduction to Film Theory*. tranc E. Norouzi. Sooreh Mehr Publishing. (in presian)

Szczepańska, A. (1989). The Structure of Artworks. In: Dziemidok, B., McCormick, P. (eds) On the Aesthetics of Roman Ingarden. Nijhoff International Philosophy Series, *Springer, Dordrecht*. 1(27), 21–54. https://doi.org/10.1007/978-94-009-2257-0_2

Thomas, S. (2004). *Film and Culture: Cinema and Its Social Context*. Trans. M. Akhgar. SAMT (Organization for Researching and Composing University Humanities Textbooks). First edition. (in persian)

Turner, G. (2016). *Film as Social Practice*. tranc A Sayyah. Donya-ye Eqtesad Publishing. (in persian)

Wollen, P. (1982). On Gaze Theory. *New left review*. 2(44):91-106. https://doi.org/10.64590/l59.

Wright, E. (2000). *Post Modern Encounters: Lacan and Post Feminism*. Icon Books, Duxford Cambridge.

Yacavone, D. (2016a). Review of Film Worlds: A Philosophical Aesthetics of Cinema, *The British Journal of Aesthetics*. 56(1), https://doi.org/10.1093/aesthj/ayv010

Yacavone, D. (2016b). Film and the Phenomenology of Art: Reappraising Merleau-Ponty on Cinema as Form, Medium, and Expression. *New Literary History*. 47 (1), 159-185. https://doi.org/10.1353/nlh.2016.0001.